

Héctor Bianciotti en viaje hacia París

Evelin ARRO

Universidad Nacional de Rosario-CONICET

RESUMEN

El artículo analiza el lugar de Héctor Bianciotti en el contexto de la literatura argentina haciendo hincapié en aquello que le otorga rasgos distintivos: la elección de París como lugar de residencia, del francés como lengua literaria y de Francia como país donde publicar. Especial consideración otorgamos a la trilogía autobiográfica del escritor en la que la narración del viaje de estructura circular (desde Argentina hacia París, y luego de regreso al punto de partida) resulta una experiencia central. Finalmente analizamos una de las novelas de Bianciotti (*El paso tan lento del amor*, 1996) en la cual la emergencia de la subjetividad viajera promueve manifestaciones en el relato de viaje de lo que denominamos imágenes de intimidad.

Palabras clave: lengua literaria, cultura central, viaje, relato de viaje, subjetividad viajera, autfiguración, intimidad.

Héctor Bianciotti Traveling to Paris

ABSTRACT

The article analyzes the place of Hector Bianciotti in the context of the Argentinean literature emphasizing on that aspects that grant him distinctive features: the election of Paris as place of residence, the French as literary language and France as the country where to publish. We offer special consideration to the writer's autobiographical trilogy in which the narration of the circular structure trip (from Argentina to Paris, and after that, the returning to the departure point) is a central experience. Finally, we analyze one of the Bianciotti's novel (*El paso tan lento del amor*, 1996) in which the emergency of traveling subjectivity promotes manifestations in the travel account of what we call images of intimacy.

Key words: literary language, central culture, trip, travel account, subjectivity, self-representatio, intimacy.

En el presente trabajo consideramos la figura de Héctor Bianciotti en el contexto de la literatura argentina haciendo hincapié en aquello que le otorga rasgos distintivos: la elección de París como lugar de residencia, del francés como lengua literaria y de Francia como país donde publicar. Analizamos las implicancias del cambio de lengua subrayando la idea, predominante en cierta tradición literaria latinoamericana, sobre la superioridad de las culturas centrales. Asimismo consideramos los modos en los que en la novela que analizamos aparece un imaginario de fuerte resonancia en la literatura nacional: el de la llanura como un universo bárbaro. *El paso tan lento del amor*, segundo volumen de la trilogía autobiográfica

de Bianciotti¹, narra la ruptura necesaria del escritor con ese paisaje ligado al tiempo de la infancia, y su ingreso definitivo al mundo civilizado tras el viaje a París. En la narración del desplazamiento desde la pampa hacia la capital gala, el escritor argentino demora la llegada a su destino final en diversas peripecias desarrolladas en Nápoles, Roma y Madrid donde más allá de los estereotipos convocados es posible percibir lo que denominamos imágenes de intimidad. A través de ellas se aprecian las tensiones, los conflictos y desdoblamientos del narrador-protagonista-viajero que además asume para sí la tarea de confeccionar una imagen de escritor con la cual pretende ser recordado. Sucede que en la historia de vida que se narra, la experiencia del viaje es central y allí donde se despliega una subjetividad viajera existe la condición para que lo íntimo se manifieste indirecta, oblicuamente por la necesidad que el viajero lleva consigo: la de encontrar, dondequiera que esté, un rostro de amor. En la novela que leemos las escenas de intimidad aparecen siempre acechadas por la voluntad del escritor: la de crear su propia imagen pública.

Dejar la patria, cambiar la lengua

Héctor Bianciotti constituye uno de los casos más curiosos de la literatura argentina.² Esto es así porque después de escribir cinco libros en español, su lengua materna, compone el resto de su obra en francés, la lengua del país donde vive desde comienzos de los años sesenta. No sólo escribe en un francés cuyo estilo es celebrado por los lectores de esa lengua sino que además lo hace en París y publica sus libros primero en Francia. Después de componer originalmente en francés la novela *Sin la misericordia de Cristo* (1985), Bianciotti comenzó un proceso de inserción en la cultura francesa que culminó exitosamente con su ingreso, en 1996, en la Academia de la Lengua.³

Es preciso señalar que el motivo del cambio de lengua en este escritor se vincula menos con un abandono –en tanto “pérdida de un centro” (Steiner 2000: 16)– que con un proceso de integración cultural a través del uso correcto de ciertos signos y del trabajo en determinadas instituciones. En Bianciotti, la adopción del francés como lengua literaria pasados veinte años desde su arribo a París tiene que ver con

¹ El proyecto autobiográfico de Héctor Bianciotti está compuesto por tres volúmenes: *Seules les larmes seront comtéés*, Grasset, París 1995 (*Lo que la noche le cuenta al día*, Tusquets, Barcelona 1993, traducción de Thomas Kauf); *Le Pas si lent de l'amour*, Grasset, París 1995 (*El paso tan lento del amor*, Tusquets, Barcelona 1996, traducción de Ernesto Schóo) y *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Grasset, París 1999 (*Como la huella del pájaro en el aire*, Tusquets, Barcelona 2001, traducción de Ernesto Schóo).

² Así lo señala Alberto Giordano en “Situación de Héctor Bianciotti. El escritor argentino y la tradición francesa”, *Hispanamérica* 84, 2000, pp. 3-12. La distinción que realizamos sobre la extrañeza del caso Bianciotti dentro de la literatura argentina sigue las líneas de pensamiento allí expuestas.

³ “Mientras que en Argentina permanecía casi desconocido y se lo reconocía discretamente en España, se convertía en Francia en un autor consagrado (que obtiene, entre otros, el Premio Médicis [1977] a la mejor novela extranjera y el Gran Premio de la Academia Francesa [1996]) y un agente de legitimidad cultural gracias a su trabajo como crítico y cronista literario y como lector de las editoriales Gallimard y Grasset.” A. Giordano, *op. cit.*, p. 5.

un esfuerzo por convertir el propio nombre en uno equivalente al de un *écrivain français*, es decir, al de un autor asimilado al cultivo de las *Belles Lettres*. Desde esta perspectiva es que el novelista se complace en contar una y otra vez cómo fue que el francés lo absorbió, bajo los influjos de una fuerza irresistible. Las distintas versiones del relato sobre el pasaje de la lengua materna a la del país de adopción, desplegadas tanto en sus novelas como en diversas entrevistas, apelan a la mayor “intimidad” de esta última y a su mejor predisposición para generar timbres y consonancias armónicas. Alberto Giordano advierte que Bianciotti en definitiva le cuenta a la cultura francesa, en su propia lengua, la fábula que siempre le place escuchar: la “de su superioridad espiritual y su incomparable poder de fascinación” (Giordano 2000: 7).

En este punto es importante señalar que una asociación apresurada podría identificar la obra de Bianciotti con una escritura extraterritorial en el sentido en que la misma es definida por George Steiner: como la obra de autores en exilio –en el sentido de sustentar la condición de extranjero incluso al interior mismo de una determinada cultura nacional– que escriben en una lengua impropia tornándola un campo inestable donde las identidades estéticas y culturales entran en crisis. El autor llama la atención sobre la importancia que tomó dentro de la literatura contemporánea la existencia de escritores lingüísticamente “sin casa”, plurilingües que escriben en más de una lengua y que a la vez sienten ajenidad respecto de la lengua en la que escriben. Steiner piensa en Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Franz Kafka y Jorge Luis Borges –que hizo su obra en un español, según el autor, extraño, en el que los textos ingleses, alemanes o franceses funcionan como matrices de su sintaxis–. Pero el uso del francés por parte de Bianciotti evidencia algo muy distinto al “tono vital explosivo e inestable” (Steiner 2000: 25) que Steiner registra en, por ejemplo, el inglés de Vladimir Nabokov. Podría resultar algo ocioso para un lector de habla hispana evaluar con rigor el estilo de Bianciotti en francés. Pero las propias afirmaciones de éste –en sus ficciones y fuera de ellas– respecto de la adquisición de la lengua literaria bastan para diferenciar su caso del de las escrituras extraterritoriales en sentido estricto. Bianciotti insiste en dejar en claro cuál fue la impresión que conmovió sus certezas de escritor al iniciar el viaje a Europa: la de retornar a cierto origen con la “sensación de volver a casa” (Bianciotti 1996:16). Así, el viaje cumple para él un deseo ligado a la más básica de las aspiraciones humanas: la de tener “una morada estable ante el umbral del destino” (Bianciotti 2001: 121). Si para Steiner, el fenómeno de la extraterritorialidad implica “que la literatura moderna puede ser pensada como una estrategia de exilio permanente” (Steiner 2000: 33-34), es evidente que para Bianciotti el exilio deja de ser tal cuando el otro país le brinda la certeza de un hogar y “la esperanza de sentirme un día –dice– como en mi casa” (Bianciotti 2001:121). El escritor define un vínculo de pertenencia con el país donde reside porque “a través de sus agentes y sus instituciones (la prensa especializada, los premios, la Academia), la más civilizada de las culturas reconoce a Bianciotti como uno de los suyos” (Giordano 2000:7). En síntesis, la imagen con la que Steiner identifica a los escritores contemporáneos (poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas) es exactamente opuesta a la que nuestro autor divulga sobre sí mismo desde París. El suyo es el caso del escritor argentino convertido a la religión del buen gusto que tanto mejor se practica si se lo hace en francés, desde la capital gala.

Efectivamente, cuando el viajero narra su llegada a París manifiesta haber arribado al centro rector de la intelectualidad de occidente:

Nada más misterioso que la atracción y la fuerza impulsora que París ejerce en las más variadas regiones del mundo, donde se la ve menos como una capital que como una institución destinada a vigilar la conducta del intelecto, y de esa cosa misteriosa, *el gusto*.⁴

En la región del mundo desde la que el viajero emprendió su trayecto –Buenos Aires de mediados de los años cincuenta–, la idea de la cultura francesa como centro destinado a legislar el buen gusto se identifica con los valores ostentados por la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo (1890-1979) desde 1931. Bianciotti colaboró en dicha revista y por ello es factible pensar que su ética literaria es en algún punto deudora del clima intelectual de *Sur*. En términos generales, *Sur* dictaba los lineamientos de una norma en la cual se destacaba la jerarquización de una moral literaria básicamente ligada al decoro y tendiente a garantizar la llamada “aristocracia del espíritu”. Además de la directora de dicha publicación, los escritores más cercanos a estos principios estéticos son, entre otros, Eduardo Mallea (1903-1982), González Lanuza (1900), Guillermo Torre (1900-1971), Manuel Mujica Láinez (1910-1984). Desde el punto de vista ideológico *Sur* estaba ligada a la tradición del liberalismo argentino que en sus formas más puras había sido pronunciado por las generaciones de 1837 y 1880.⁵

Según lo expuesto, la excepcionalidad de Bianciotti dentro de la literatura argentina contemporánea debe a la estampa del intelectual latinoamericano francófilo su condición de posibilidad: la misma deviene en él una manifestación extrema de asimilación e incorporación a la alta cultura. Así, su imagen reúne, por un lado, las aspiraciones de la denominada generación del 900 –conformada por escritores de origen inmigratorio con ideas políticas ligadas al naciente socialismo europeo que contaban, dentro de sus máximas aspiraciones, las de escribir en francés y publicar en París⁶– y, por otro lado, los ideales de una elite cultural de fuerte raigambre conservadora dentro de las letras argentinas. Es pertinente reflexionar sobre la paradoja que el caso de Bianciotti instaura en relación con los modos en los que los escritores de

⁴ Héctor Bianciotti, *El paso tan...* op.cit., p. 277. Subrayado nuestro.

⁵ *Sur* se publica regularmente bajo la dirección de Victoria Ocampo hasta 1970, cuando sale el número 350. A partir de entonces, se editan sólo esporádicamente algunos números más. Para un estudio exhaustivo de la historia de la revista ver: John King. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE, 1986.

⁶ En 1942, Manuel Ugarte definió generacionalmente a un grupo de escritores iberoamericanos atribuyéndoles, como característica principal, la de intercambiar ideas cuando la casualidad los reunía en Europa, fundamentalmente en París. En la lista de la llamada “generación de 1900” Ugarte incorpora los nombres de Delmira Agustini, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Florencio Sánchez, Alfonsina Storni, José M. Vargas Vila, entre algunos otros. En el plano ideológico gran parte de estos intelectuales, la mayoría descendientes de inmigrantes, se mostraban próximos a los principios de lucha del socialismo europeo. La creencia de esta generación en la superioridad de la cultura europea derivaba en una afirmación que tiene lugar cuando Ugarte precisa una de las metas del escritor americano recién

este lado del Atlántico plantearon –y aún plantean– sus vínculos con las culturas centrales. Tanto ciertos anhelos de algunos escritores vinculados a una incipiente izquierda política latinoamericana, como los principios estéticos de intelectuales ligados a la tradición liberal argentina, convergen, extrañamente, en la figura –la vida y la obra– de Héctor Bianciotti.

La literatura argentina del siglo XX presenta, en el reverso de este caso, el de Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) quien también estuvo vinculado a *Sur* a través de su participación en lo que se considera una especie de subgrupo dentro de la revista integrado por Silvina Ocampo (1903-1993), José Bianco (1908-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Jorge Luis Borges (1900-1986). Wilcock emigró a Italia en 1958 y la conversión a la lengua de ese país se dio inmediatamente con la publicación de *Il caos*, en 1960. Desde entonces, la calidad de sus textos escritos en italiano hizo que sea reconocido como un destacado de la literatura peninsular. Al partir de la Argentina, Wilcock dejó tras de sí la imagen de un joven promisorio, destacado en el género poético, ganador de premios y hábil traductor por sus atributos plurilingües. La relación de este escritor con las lenguas –tanto las heredadas a través de su linaje como las adquiridas gracias a los viajes y la errancia familiar por distintos países de Europa–, así como su condición de auto-exilado, posicionan su obra muy cerca del concepto de extraterritorial en los términos en los que Steiner piensa la creación literaria de los escritores del siglo XX cuya patria es difusa e inasequible y cuyo vínculo con una lengua nacional se manifiesta en términos de pura exterioridad.⁷ Las razones del cambio de lengua en este escritor, manifestadas en términos de una renuncia al español definitiva y premeditada, hallan en el proyecto borgeano de afirmar por tradición a toda la cultura occidental, su mayor sostén. Por lo que se deriva de estas observaciones decimos que la obra de Wilcock se entrelaza con una línea de la literatura argentina distinta de la que Héctor Bianciotti recupera en la escritura de sus novelas.⁸

llegado a París. Al respecto, el autor afirma: “Llegamos algunos a escribir directamente en francés y a publicar con éxito nuestras producciones en diarios y revistas de París”. La aspiración del escritor americano identificada con el hecho de ser reconocido dentro de la cultura central a partir del uso adiestrado del idioma que se estima superior, tiene sus repercusiones en el caso específico que estudiamos, el de Héctor Bianciotti. En términos de Ugarte, el latinoamericano en la Europa de 1900 debe su consagración a dos operaciones básicas: escribir en francés y ser publicado en la capital gala. Desde esta perspectiva es posible concluir que la generación del 900 consolidó en la práctica del viaje a Europa el imaginario de un itinerario cultural ascendente según el cual el escritor se traslada al Viejo Mundo para descubrir “ejemplos de vida” y se entrena en el uso de los signos de la cultura francesa porque los estima incuestionablemente superiores a los de la modesta cultura del país de origen. Ver Manuel Ugarte, *Escritores Iberoamericanos de 1900*, Vértice, México 1947.

⁷ Wilcock era descendiente de ingleses por vía paterna y de italianos por vía materna: dominaba ambos idiomas así como el francés y el alemán. Entre 1920 y 1926 la familia entera se trasladó a Suiza donde vivían los abuelos paternos, luego pasaron una temporada en Londres donde Wilcock aprendió a hablar el castellano. Tras la muerte del padre regresó con su familia a Buenos Aires y después de un par de breves estancias en Inglaterra e Italia decidió su autoexilio durante el cual realizó el traspaso definitivo desde el español hacia el italiano como lengua literaria. El motivo de ese traspaso, tal lo rememoran sus contemporáneos, se debe a la busca de una lengua más flexible con la cual sin embargo no dejó de tener una relación de ajenidad, sintiéndose siempre un extranjero escribiendo en italiano.

La divergencia entre los proyectos literarios de Wilcock y Bianciotti –pese a la semejanza biográfica que ambos guardan en cuanto a la traslación a otra cultura y a otra lengua– puede ser pensada en relación con la tradición que Borges inventó para la literatura argentina. En este sentido, Alberto Giordano polemiza con las opiniones de Maurice Nadeau, repetidas por los cronistas franceses, respecto de que Bianciotti es un continuador de Borges. “Nada más errado para nosotros –afirma Giordano– si confrontamos el modo absolutamente diverso en que cada uno plantea y resuelve en su escritura la relación del escritor argentino con la tradición europea” (Giordano 2000: 11). En acuerdo con tal afirmación, del lado de Bianciotti encontramos la superstición de la superioridad de las culturas centrales y el uso educado de sus signos a fin de volverse un escritor reconocible y reconocido dentro de ella. A estas conclusiones se deriva teniendo en cuenta las elecciones formales del escritor y los valores que reivindica a través de su autofiguración. Del lado de Borges, en cambio, hallamos la ponderación de la marginalidad que supone ser un escritor rioplatense. El alejamiento de los centros culturales de occidente y la ausencia, en las sociedades latinoamericanas, de una gran literatura se convierten para Borges en valores por los cuales el escritor argentino –y latinoamericano– establece una relación radicalmente libre con el legado europeo. En términos borgeanos, esto habilita el uso irreverente y sin supersticiones de las fuentes prestigiosas, características que no definen, de ninguna manera, la escritura de Bianciotti. Como ejemplo del modo en el que esta proposición se cumple en el contexto de la literatura argentina recordamos una reflexión en la que Giordano puntualiza la diferencia entre las formas de narrar el acto de la rememoración en Bianciotti y en Juan José Saer (1937-2005):

Una lectura tendenciosamente comparativa de Saer y Bianciotti podría desplegarse a partir de la diferencia entre los modos de narrar el acto de la rememoración en las narraciones de cada uno (como espectáculo, en Bianciotti, como experiencia –de descomposición formal de las certidumbres humanistas–, en Saer). Esta lectura encontraría un recurso privilegiado para sostener sus argumentos en la comparación del modo en que Bianciotti asume la herencia proustiana (poniéndose, a veces, por los excesos de gravedad y la falta de humor, más acá de *La recherche*) y el modo irónico en el que, en “La mayor”, Saer experimenta la imposibilidad histórica de reproducir el paradigma proustiano y transforma esa imposibilidad en condición de su literatura.⁹

⁸ En la literatura argentina del siglo XIX existen dos reconocidos casos de traspolación lingüística que podrían pensarse en términos de antecedentes de Wilcock y Bianciotti: el de William Hudson (1841-1922) y el de Paul Groussac (1848-1929). Considerar la relación de éstos especialmente con el autor que nos ocupa a través de la corroboración de un dato, por otro lado evidente (el cambio de lengua y de cultura), sería viable aunque reduciría el análisis a la constatación de meras semejanzas. Preferimos evaluar el caso de Bianciotti haciendo hincapié en aquello que constituye su excepcionalidad dentro del campo literario argentino que le es contemporáneo. Para ello recurrimos a la noción de escritura extraterritorial que, por otro lado, alude a una problemática lingüística intrínseca a la literatura del siglo XX.

Uno de los ejes, según nuestro punto de vista central, a partir del cual Wilcock y Bianciotti pueden pensarse como casos opuestos dentro del sistema literario argentino lo constituye el modo en el que ambos vinculan sus proyectos literarios al legado borgeano. Para decirlo una vez más, mientras Wilcock realiza la condición de escritor errante, sin hogar, Bianciotti se afana en lograr a través del auto-exilio la plena inserción en una cultura nacional.

La llanura: una maldición

El imaginario geográfico argentino que carga con las mayores implicancias simbólicas y políticas es el de la llanura argentina como universo bárbaro. Para el narrador de las novelas que estudiamos, ese imaginario corresponde a los recuerdos de infancia de quien creció en la chacra de un campo cordobés sintiéndose como en una prisión imposible. Si todo cautiverio abriga la idea de una fuga, en la llanura ésta se vuelve inviable porque “no se puede salir de lo que está abierto sin rumbo ni medida” (Bianciotti 1993: 65). La sensación de una huida condenada al fracaso por falta de límites en el espacio se encuentra exacerbada por los ojos del adulto que, desde el centro de la civilización, evoca el lugar donde le tocó crecer. Por ejemplo, cuando relata el regreso a la chacra de la infancia luego de casi cuarenta años, el narrador dice volver a experimentar la angustia que le producía aquella inmensidad: “(...) experimenté una doble sensación: la angustia del niño que soñaba atravesar una puerta en el horizonte para entrar en el *mundo verdadero*, y la inmensa alegría de haber escapado a la *maldición de la llanura*.” (Bianciotti 2001: 45, subrayado nuestro).

La llanura como maldición en la que sólo prosperan la simulación del mundo y las existencias inauténticas, convoca una serie de tópicos ligados a las descripciones más canónicas de ese territorio, fundamentalmente, el de la obnubilación de las certezas provocada por la inmensidad sin accidentes. La constatación de este efecto en la conciencia sensible del hombre parado ante “la nada” –modo de nombrar el infinito del paisaje–, se remonta a los relatos de los viajeros ingleses y se subraya en el texto fundante de la literatura nacional, el *Facundo* de Sarmiento. Al recordar, por ejemplo, cómo de niño solía contemplar los amaneceres, montado a su caballo, Bianciotti expresa poéticamente el modo en el que la extensión vasta y uniforme conmocionaba su entendimiento mientras la premura de un escape necesario se arraigaba en su ánimo:

Y tuve la revelación de las extensiones de antes del hombre, y alrededor de mi caballo se desplegaban por doquier las distancias, delante de mis ojos, junto a mí y, de ahora en adelante, había un igual abismo llano a mis espaldas. ¿Qué punto en el horizonte podía abrigar la promesa de una escapatoria?¹⁰

⁹ A. Giordano, *op. cit.*, p.12.

¹⁰ H. Bianciotti, *Lo que la noche...op.cit.*, p. 65.

El poder de una fuerza negativa propia de una maldición convierte a la llanura en un mundo hostil donde, además de la ignorancia, se instaura la imposibilidad de cualquier impulso afectivo entre los hombres. Bianciotti habla de la falta de contacto físico que rigió las relaciones con sus padres y hermanos, entre quienes una caricia o un abrazo fueron desde siempre gestos impropios.

El repudio que el narrador todavía preserva para “aquel decorado sin bastidores” (Bianciotti 1993: 66) donde “las gentes no tenían nada que ganar sino su muerte” (*Ibidem*), se manifiesta en la confesión de una obsesión cotidiana en apariencia anodina, como suelen ser las pequeñas obsesiones, aunque éstas no resulten infundadas en el relato del obseso quien generalmente busca para ellas un origen, una razón. Para Bianciotti se trata del acto de evitar pisar, mientras pasea por las calles de París, la superficie de la tierra o el suelo de adoquines con hojarasca. El leve sonido de las hojas secas al crujir bajo la suela del zapato tiene el poder de suscitar en el narrador un desproporcionado sentimiento de animadversión. “Odio la tierra, hasta el modo en que cruje bajo las suelas de los zapatos” (Bianciotti 2001: 45), dice y así, el ejercicio riguroso y controlado de la obsesión consiste en mantener ese “suelo de horizonte inalcanzable” (Bianciotti 1993: 66), el del tiempo de la infancia, lo más lejos posible de los pensamientos y de los sentidos.¹¹ Andar con cuidado en París, mirar dónde se pisa, evitar la tierra y el ruido de las hojas secas son gestos menores que constituyen el credo del viajero en su nueva morada y que, tan ínfimos, delatan lo que el relato de esta vida presenta como una experiencia capital: haber escapado a la maldición de la llanura hecha de tierra, viento, monotonía y polvo. Pero antes de sustentar esta certeza, el viajero caminará por distintas ciudades europeas, atravesará otras experiencias como la del hambre y el desamparo, para dar con un destino que sabe irremediable y que está dispuesto a encontrar.

En las ciudades europeas

Las novelas que componen la trilogía autobiográfica de Bianciotti despliegan, sucesivamente, los tres momentos estructurales del viaje canónico según la definición conceptual explicitada por Gustavo Bueno en su ensayo “Homo viator. El viaje y el camino”¹². La fórmula involucra por un lado, el desplazamiento físico como la determinación fundamental: de allí que no se consideren viajes en sentido estricto aquellos que no poseen un destino físico espacial, preciso y determinado. Por otro lado, se establecen tres momentos necesarios en términos estructurales que secuencian el desplazamiento. Éstos son: la salida del viajero, el encuentro con otros y finalmente el regreso al punto de partida. Según las coordenadas geográficas del des-

¹¹ “Por eso, cuando hoy en París cruzo los parques o los jardines del Palais Royal, o camino por el centro de las avenidas, por la tira de adoquines, para ahorrarle a mi oído el crujido bajo la suela del zapato que me devuelve allá, en plena “tormenta seca”, a la maldición del polvo que flota, interminable.” (Bianciotti 1993: 66).

¹² Gustavo Bueno, “Homo viator: El viaje y el camino”, en Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Oviedo, Pentalfa, 2000, pp.15-45.

plazamiento narrado por Bianciotti en sus “autoficciones”¹³, el momento de la salida en el que el hombre se aleja de su mundo familiar y conocido se despliega narrativamente en *Lo que la noche...* y el momento del retorno del viajero al hogar luego de una larga ausencia es relatado en *Como la huella...*. La trama narrativa de *El paso tan...* desarrolla el segundo momento del viaje: el del encuentro con otros en lugares nuevos. Precisamente, esta novela en gran parte articula diversas peripecias del viajero en algunas ciudades del Viejo Mundo: primero Nápoles, luego Roma y finalmente Madrid detienen su llegada a la ciudad luz, última estancia de la fuga definitiva de la llanura.¹⁴

Tras la escena de la partida de su país natal –Argentina– el viajero arriba a Nápoles.¹⁵ En la ciudad éste percibe los signos que hacen visibles los diez años que separan el tiempo de su llegada con el fin la segunda gran guerra. Nápoles no es precisamente glamorosa: el trajín de su vida urbana ocurre entre “talleres de ebanistas, sucuchos de remendones, tiendas de baratijas benditas y otras con vidrieras donde, sobre fondo de terciopelo ajado pero dispuesto con magnificencia” (Bianciotti 1996: 39) se ofrecen productos de dudosa calidad. El narrador se detiene en la descripción de una hora del día que invita a la contemplación a través de la cual descubre los campanarios y las cúpulas: la del atardecer, la hora en que el sol toca el horizonte, desciende sobre el mar y la ciudad se envuelve en un “azul iluminado”, “azul dormido” (*Íbidem*). La caída del sol abriga la promesa de un nuevo día, alienta la espera de lo que está por venir. No es casual que el viajero encuentre en esa hora el instante oportuno de un presagio: el de una existencia –la propia– que actualiza antiguas disputas de la humanidad, cuando “las poblaciones luchaban entre ellas para obtener *el mejor lugar en el sitio más bello del mundo*” (*Íbidem*, subrayado nuestro).

¹³ Término con el que el autor ha definido su proyecto autobiográfico.

¹⁴ El número tres en la escritura de Bianciotti merecería, según creemos, una reflexión aparte por la insistencia de su aparición. Tres son las ciudades que demoran la llegada del viajero al destino parisino (Nápoles, Roma y Madrid), las pensiones que ocupa el recién llegado en Roma (la de los esposos Marinotti, la del Janículo y la de la signora Elena), los pedidos de auxilio que dirige en la ciudad (a la viuda de Ugo Betti, al Convento de la Trinità y al Greco), las personas que reconoce como ejemplos de sabiduría (la madre, Hervé Guibert y Borges), los amantes (Orazio, el Greco y Héctor), las hermanas (Cecilia, Elvira y Élide), los hermanos (Orlando, Francisco y Armando) y finalmente tres son los volúmenes que conforman su autobiografía. Seguramente cualquier lector encontrará otras triadas en los textos que aquí analizamos y en otras obras del autor. Reservamos la especificación de algún significado para esta aparición a quien sepa leer e imaginar la incidencia de los números y las series en el relato de una vida.

¹⁵ A propósito de la llegada a Nápoles, Bianciotti, en una nota sobre Wilcock publicada en el suplemento cultural de *La nación*, cuenta la anécdota, insólita, que envuelve su salida del país: mientras estaba sentado en una plaza de Buenos Aires, una tarde de verano de 1955, ve pasar a Rodolfo Wilcock quien, en breve diálogo, le comunica la necesidad de abandonar el país para no quedar “perdido para siempre”. Wilcock le informa que tomaría un barco rumbo a Nápoles en unos días. Bianciotti, convencido de la necesidad de irse, se embarca en la misma nave. Durante la travesía Wilcock nunca le dirige la palabra. Bianciotti rememora la inesperada e inexplicable indiferencia del colega con cierta complacencia, la misma que le brinda el hecho de verse guiado, en las distintas peripecias de su vida, hacia un destino seguro: “Comprendí al punto –dice– que no tenía muchas ganas de verme. Le pedí la dirección de alguna pensión romana. Me indicó una, en un barrio siniestro. Y nunca más volvimos a vernos. Había sido un *emisario del destino*; había cumplido su tarea para conmigo. Estaba bien así.”, en Héctor Bianciotti. La felicidad del poeta, [en línea]. 4 de febrero de 1998 (dirección: <http://www.lanacion.com.ar/209270>). Subrayado nuestro.

El deseo personal de lo que está, en términos jerárquicos por encima de lo conocido y, en términos temporales, por venir, queda ligado en los pensamientos del viajero a insondables anhelos cuya realización el hombre procura casi desde sus orígenes: se trata de la busca de un lugar donde pasar buenamente el resto de la vida.

Roma difiere lo que viene después de la caída del sol porque ella es para el viajero la noche misma. En la ciudad que percibe básicamente oscura, aunque desprovista de peligros, adoptará, sucesivamente, las subjetividades del intruso, el abyecto, el mendigo, y el fugitivo: diversos estereotipos a los cuales el narrador acude para relatar las peripecias de un recién llegado que no encuentra, todavía, su lugar. Los estereotipos señalan la falta de acomodamiento entre el viajero y el nuevo territorio: son básicamente extravagantes e indecorosos. Desde el punto de vista de los procedimientos, ofrecen a la voz narradora modalidades con las cuales resolver cierta lógica de acción para el relato. En todos los casos se trata de una estrategia por la cual la primera persona que cuenta se deshace de las implicancias profundas que el hecho de narrar acontecimientos vividos conlleva. Dichas implicancias tienen que ver con las conmociones que puede sufrir una subjetividad en trance hacia la pérdida de cualquier identidad, es decir, una subjetividad literaria viajera. El recurso se intensifica cuando pensamos que los hechos evocados, siendo poco prósperos, son rememorados desde una posición de superioridad respecto de ellos. La condición del narrador se reduce a la siguiente fórmula: “ahora, desde mi estrado, cuento los infortunios por los que pasé para que ustedes, lectores, vean cuánto empeño puse en superarlos a fuerza de talento y voluntad”. Desde esta perspectiva, el estereotipo como convención, totalidad y repetición brinda al relato del viaje las seguridades necesarias como para que la figura del escritor consagrado en París no se confunda en ningún momento con la de aquel que padeció, de una vez y para siempre, las adversidades y el tormento del viaje en sus etapas iniciales, en tiempos menos venturosos que el presente de la enunciación.

El primer estereotipo evocado es el del intruso. Esta convención reclama la destreza de “volverse irreprochable a fuerza de adecuarse a las exigencias del medio” (*Ibid.*: 46) y alude, fundamentalmente, a las tácticas ensayadas por el viajero para evitar inconvenientes en las pensiones donde se aloja durante su estadía en Roma, modestas casas de dueños al acecho, inexorables vigilantes de los horarios y de las juntas de sus inquilinos.

En segundo lugar, el viajero remite al estereotipo del abyecto “siempre dispuesto a precipitarse a los bajos fondos” (*Ibid.*: 56). A través de esta convención ingresan al relato las aventuras eróticas con los *ragazzi* que se pasean a orillas del Tíber, entre los cuales Orazio se destaca por ser el otro personaje de una protohistoria de amor. Resistente a los pedidos del joven Bianciotti por dejar de verse, Orazio insiste descubriendo siempre los lugares donde el recién llegado se hospeda para irrumpir en ellos de manera escandalosa con actos propios del que se dispone a mucho a fin de estar con la persona elegida. El narrador atisba en la fisonomía del *ragazzi* que, además de atraerlo, lo distrae con sus monólogos sobre teatro, signos estremecedores porque según lo afirma, “la locura está allí, impregna su rostro” (*Ibid.*: 67). La locura entrevista en la excesiva serenidad de Orazio, por ser latente, casi oculta pero indudable, le genera pánico: “preferiría –dice– que volcara las sillas, que rom-

piese los vidrios, que explotara, con tal de que deje de mirarme: la dulzura de sus gestos me aterra” (*Ibidem*). La última frase que introduce uno de los postreros encuentros entre los jóvenes, evidencia la conmoción propia de quien se siente sorpresivamente amado por un desconocido capaz de promover las pasiones más fuertes y contradictorias. “Por más que hubiese temido que me reencontrara, me sentí feliz de que lo hiciera” (*Ibid.*: 94) afirma el narrador y manifiesta la ambigüedad suscitada por esa presencia que, en medio del mundo todo nuevo, el viajero siente próxima y querida. Aquel que “tenía el poder de modificar el mundo a su alrededor, de volverlo fluido, un poco mágico” (*Ibid.*: 95) era para el viajero ni más ni menos que un extraño, pero uno en cuyo semblante descansaba la certeza de un rostro diferente entre todos los demás, cuya contemplación podía hacerle sentir, al mismo tiempo, el miedo y la felicidad. Pese al anhelo de la repetición de un nuevo encuentro siempre prometido en las despedidas y siempre alentado por la vehemencia del *ragazzi*, Orazio y el narrador no volvieron a verse.

En tercer lugar, el estereotipo del mendigo es el que produce el mayor alejamiento entre éste y la voz narradora. Conforme pasan los días, el viajero conquista una situación extrema: la de quien sobrevive gracias a la generosidad de las fuentes de Roma. No tiene techo ni comida y cuenta con pocos amigos a quienes recurrir en busca de auxilio. En estos pasajes la escritura precipita numerosas formas verbales reflexivas (“me oí confesarle la imposibilidad de pagarle la semana por adelantado” [*Ibid.*: 108], “me oí decir: tengo hambre” [*Ibid.*: 120], “me veo atravesar un puente”, “me deslizaba hacia el fondo del que no se sale nunca más” [*Ibid.*: 121]) que indican una especie de pasividad del sujeto respecto de las propias acciones. El tipo de frases verbales utilizadas sugiere que los hechos le suceden al protagonista —la confesión, el hambre, la caída— sin que éste incida demasiado en el acaecer de los mismos: lo único que puede con ellos es soportarlos. Para decirlo con otras palabras: en estos pasajes el narrador padece los acontecimientos sin ejercer sobre ellos ninguna influencia, en un estado que entiende como de desposesión, más allá o más acá de la propia voluntad de acción.¹⁶ El mendigo hambriento, además de ser una figura impúdica en la Roma de entonces donde nadie suplicaba limosna, convierte al narrador en un extraño para sí mismo, presa de la propia sorpresa al ver su silueta reflejada en un vidrio.¹⁷ A través de esta imagen el narrador se detiene en minuciosas descripciones de la experiencia del hambre, efecto de una situación de precariedad que sin embargo no es pasajera pues “durante años —afirma—, el hambre se aferrará a mi vida” (*Ibid.*: 112).

Finalmente, el estereotipo del fugitivo convoca el relato de un accidentado intento de ingresar a París sin el correspondiente visado. Esta aventura comienza cuando, en busca de auxilio, Bianciotti recurre al Greco, su antiguo y querido amigo porteño, y ambos deciden emprender un viaje. Van a Florencia y a Viena y pasan por Salzburgo. (En este momento del relato, los villorrios de las orillas son rememorados como el lugar “donde sería tan bueno vivir” [*Ibid.*: 145]. Se trata de un pasaje

¹⁶ “Hay momentos en que estamos desposeídos de todo lo que existe, no sólo de lo que creíamos acerca de nosotros, sino de nosotros mismos; y no se sabe cómo se camina ni quién camina.” (Bianciotti 1996: 121).

que alude a un sentimiento típico de viajero en comunión con el lugar visitado por primera vez. La sensación se reduce a un enunciado ingenuo pero inequívoco –yo podría vivir aquí y ser muy feliz– surgido toda vez que en el hombre en viaje asoma el deseo, efímero pero contundente, de una nueva vida, en un nuevo lugar.) Después se dirigen a Zurich en tren y ya sin dinero pasan tres días en Suiza. Recurren al consulado argentino en Berna y consiguen dos boletos a París: uno en tren y otro en avión. Allí se separan con la promesa de reencontrarse en la capital francesa pero el viaje de Bianciotti es malogrado por una detención en el despacho de migraciones del aeropuerto de Orly. En las horas nocturnas de espera atormentada el viajero se ve a sí mismo como un “fugitivo atolondrado” (*Ibid.*: 149) y siente que sólo la muerte podría simplificar su situación. Sin embargo, al amanecer concluyó la tribulación porque un contacto permitió habilitarle una visa de cuarenta y ocho horas. Durante esa estancia cronometrada Bianciotti logra reencontrarse con el Greco en el Café de Flore, tal lo habían previsto, pero este último le procura una malicia inolvidable. “No se levantó para recibirme, no se movió, no me hizo pregunta alguna y mucho menos nos invitó a sentarnos” (*Ibidem*), dice y a la absurda indeferencia del amigo se suma la burla hiriente, inmotivada: “Reía, hablaba con quienes lo rodeaban y de vez en cuando señalaba con un dedo en mi dirección” (*Ibidem*). La busca desesperada de un rostro conocido en tierras extrañas después de pasar por circunstancias angustiosas y frente a la evidente incertidumbre sobre el futuro inmediato –que incluye simples acciones cotidianas transformadas en grandes incógnitas: dónde dormir, qué comer, con quién hablar, etc.– dice el deseo que todo viajero fugitivo lleva consigo: el de hallar, dondequiera que esté, una mirada de amor. Aunque el narrador se muestre sospechosamente resignado y reconciliado con el Greco al afirmar que “Toda esta travesura, esta malicie en la que a floraba no sé qué crueldad, nada podía contra el amigo...” (*Ibidem*) creemos que en verdad la crueldad de este amigo nunca pudo ser olvidada y menos aún, comprendida. En la complacencia, el decepcionado juega al disimulo porque la brutalidad del Greco, su total falta de interés y, más aún, la maledicencia de sus escandalosas carcajadas lo pueden todo en el recuerdo de una traición cuyos efectos repercuten –nunca han dejado de hacerlo– en la sensibilidad de quien sólo esperaba –porque así lo necesitaba– el reencuentro con el ser amado al final de una complicada travesía. El abandono que el Greco le prodigó aquella noche en el Flore, en lugar del alivio que a veces sólo procura la amistad, aún provoca en el narrador una reacción que convoca al peor de los sentimientos: la lástima. Inmediatamente después de referir el episodio, Bianciotti atribuye las rarezas del Greco a la desproporción que existía entre su genio y su *mala suerte* y agrega una información inquietante sobre el destino del autor de la insidia: “Alguien (...) nos dijo que el Greco deambulaba por ciertos lugares de Saint-Germain-des-Prés porque deseaba, a cualquier precio, sorprender a Juliette Gréco y besarla en la boca” (*Ibid.*:150). Pobre Greco: el vil pero desventurado amigo finalmente se extravió en

¹⁷ “Enflaquecido, pálido, con una palidez que a floraba la barba de varios días y el bronceado obtenido al caminar en el verano de Roma, un desconocido me había sorprendido a mí mismo, al pasar, en el reflejo de una vidriera.” (*Ibid.*: 119).

París y en la demencia. En escasas tres líneas un pronombre indeterminado y algunos verbos realizan la discreta y perdurable venganza.

Para terminar, creemos que lo atractivo del episodio del Greco se debe a la interrupción de las estrategias de autofiguración que en general rigen las variantes técnicas y temáticas de la novela. Cuando el narrador se desentiende de la tarea que consiste en atribuirse valores moralmente positivos a través del relato de su vida (que no es cualquier vida sino una que merece contarse a partir de lo que se llegó a ser en ella) aparecen lo que llamamos escenas de intimidad. El hombre afectado por la indolencia del amigo al llegar a un país desconocido, es una de sus imágenes. Ni la recurrencia a las típicas representaciones de la llanura, ni la sucesión de estereotipos convocan, en su plenitud significativa, la profundidad íntima de esa imagen literaria que preferimos, no porque encontremos allí la belleza en el sentido más tradicional que la estética le atribuye al término, sino porque ella instaura una paradoja vital: cuando la amistad rebasa sus propios límites y se transforma en otra cosa sin dejar de ser una forma de la vida en su versión más radical. Pero es en la siguiente novela de la trilogía autobiográfica donde percibimos una apuesta mayor hacia este tipo de representaciones: en los relatos del escritor que regresa a su país natal –Argentina– después de una prolongada ausencia, y en el de una historia de otro viaje por amor.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César:

2001 “El viaje y su relato”, *El País*, sábado 21 de junio de 2001.

ANDERMAN, Jens:

2000 *Mapas de poder*. Rosario, Beatriz Viterbo.

BACHELARD, Gastón:

1993 *La poética del espacio*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail:

1989 *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus.

BARTHES, Roland:

1983 *Ensayos cítricos*. Barcelona, Seix Baral.

1986 *Barthes por Barthes*. Barcelona, Seix Barral.

1997 *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI.

2003 *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI.

2003 *El placer del texto y la lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BIANCIOTTI, Héctor:

1993 *Lo que la noche le cuenta al día*. Barcelona, Tusquets.

1996 *El paso tan lento del amor*. Barcelona, Tusquets.

2001 *Como la huella del pájaro en el aire*. Barcelona, Tusquets.

BLANCHOT, Maurice:

1969 *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila.

1976 *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus.

- 1977 *Falsos pasos*. Valencia, Pre-textos.
- 1992 *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- BUENO, Gustavo:
- 2000 "Homo viator. El viaje y el camino", prólogo a Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Pentalfa, Oviedo, pp. 15-45.
- COLOMBÍ, Beatriz:
- 2004 *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- 2007 "El viaje y su relato", *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, Universidad Autónoma de México.
- CORTÁZAR, Julio:
- 1994 "América latina: exilio y literatura", en *Obra crítica/3*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 163-194.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro:
- 1999 *Literatura y frontera*. Buenos Aires, Sudamericana.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.):
- 2003 *Sujetos en tránsito: (in) migración, exilio y diáspora en la cultura hispanoamericana*. Buenos Aires, Alianza.
- FOMBONA, Jacinto:
- 2004 *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- FORSTER, Ricardo:
- 2003 "El viaje profano", en *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires, Paidós.
- GIORDANO, Alberto:
- 2000 (Judith Podlubne) "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Volumen 11, Buenos Aires, Emecé, pp. 381-403.
- 2000 "El teatro de la memoria. (Sobre *Sin la misericordia de Cristo*)", *Revista de Letras* 8, pp. 127-136.
- 2000 "Situación de Héctor Bianciotti. El escritor argentino y la tradición francesa", *Hispanamérica* 85, pp. 3-12.
- 2002 "Héctor Bianciotti: la autobiografía del escritor público", *Boletín/10* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 115-139.
- GRAMUGLIO, María Teresa:
- 1992 "La construcción de la imagen", en *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, pp.37-64.
- JITRIK, Noé:
- 1969 *Los viajeros*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- LEGAZ, María Elena:
- 1977 "Héctor Bianciotti en la lengua francesa: el espacio autobiográfico", *Tramas* 7.
- LUDMER, Josefina (comp.):
- 1994 *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- MICHELSSEN, Jytte:
 2003 “El tema del viaje en la narrativa hispanoamericana: tradición y continuidad en el perímetro argentino”, en Carmen Ruiz Barrionuevo et ILLI (eds.), *Actas XXXIII Congreso Internacional ILLI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, [cd-rom].
- MOLLOY, Sylvia:
 1996 *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MONTALDO, Graciela:
 1999 *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- PAZ, Octavio:
 1992 “Héctor Bianciotti, la liberté et la forme”, *Le Monde* (7 de febrero).
- RAMOS, Jorge Abelardo:
 1961 *Manuel Ugarte y la revolución latinoamericana*. Bueno Aires, Ediciones Coyoacán.
- RAMOS, Julio:
 1994 “Migratorias” en Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 52-61.
- RICOEUR, Paul:
 1999 *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- SAID, Edgard:
 1996 *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires, Paidós.
- SIMMEL, George:
 1950 *Intuición de la vida*. Buenos Aires, Nova.
 2002 *Sobre la aventura*. Barcelona, Península.
- STEINER, George:
 2000 *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- TORRE, Claudia:
 2003 “Los relatos de viajeros”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 2, Buenos Aires, Emecé, pp. 517-538.
- TRIGO, Abril:
 2003 *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- UGARTE, Manuel:
 1942 *Escritores ibeoramericanos de 1900*. México, Editorial Vértice.
- VÁZQUEZ, Carmen:
 1996/1997 “Identidad y escritura, permanencia y cambio en la narrativa de Héctor Bianciotti”, en *Río de la Plata*, pp. 17-18.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana:
 1989 *Travesía de una escritura/leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Corregidor.
- VIÑAS, David:
 1996 “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”, en *Literatura Argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 13-59.